

Von zwei Ausstellungen im Burghaldehaus Lenzburg

Autor(en): **Däster, Uli**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Lenzburger Neujahrsblätter**

Band (Jahr): **43 (1972)**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918232>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

VON ZWEI AUSSTELLUNGEN IM BURGHALDEHAUS LENZBURG

Margrit Haemmerli

15. November bis 6. Dezember 1970

Adel ist hierzulande seit je mehr eine Frage der Persönlichkeit gewesen als des blauen Blutes. Wer Margrit Haemmerli kennengelernt hat, weiß davon zu sagen. In ihrer Gegenwart gibt es Herzlichkeit, Humor, Zeit ohne Eile, Pausen des Bedenkens, Wissen, Toleranz und festes Urteil. Diese – sagen wir: aristokratische – Ausstrahlung kann nicht einfach so da sein. Es braucht manches dazu. Es braucht Bildung. Es braucht dazu den Überblick über ein reiches Leben (ich will hier nicht verschweigen, daß Margrit Haemmerli am 8. November ihren 70. Geburtstag beging). Und es braucht dazu sicher auch die Gunst der Herkunft: das große Doktorhaus an der Niederlenzerstraße, in dem täglich die Mitmenschlichkeit geübt wurde, in dem Gelehrte, Dichter, Künstler ein und aus gingen und wo die Mutter, Sophie Haemmerli-Marti, neben dem anstrengenden Beruf der Arztfrau und der Lehrerin ihrer Kinder die Zeit fand für ihr dichterisches Werk.

Mit lyrischer Dichtung möchte ich Margrit Haemmerlis ganz unvergleichliche Kunst am ehesten in Verbindung bringen. Was zum Wesen des Lyrischen gehört, die Erinnerung, der Durchgang der äußeren Wirklichkeit durch das Innere, wo alles zufällige Beiwerk abgestreift, das Wesentliche zu um so größerer Symbolkraft erhoben wird, das Widerspiel von Gesetzmäßigkeit und Freiheit – all dies finden wir in den Bildern und Blättern der Malerin immer neu. – Erinnerung, nicht Retrospektive, ist auch diese Ausstellung. Nicht alle Stufen des Oeuvres sind vertreten (wir wissen zum Beispiel von Porträts); aber neben die Werke der jüngsten Zeit treten ältere. Ihnen wollen wir uns zunächst zuwenden.

Auffallend ist bereits hier, was für Margrit Haemmerli typisch werden sollte; das zyklische Vorkommen eines Motivs. Was die Malerin fesselt, läßt sie nicht los, bis sie es formuliert hat. Gültig formuliert hat; denn was wir hier an Ausschnitten aus Motivreihen zu sehen bekommen, ist das Ergebnis – und es ließe sich vermehren durch viele verworfene Vorstufen (sofern die selbstkritische Künstlerin sie nicht verbrannt hat). Während sie in Paris Akte gezeichnet, die Anatomie studiert habe – berichtet Margrit Haemmerli –, habe sie den Bahndamm vor sich gesehen und die Wurstfabrik. Und als sie sich nach ihren Studienjahren in

Zürich niederließ, malte sie diese Vision. Naiv zuerst; mit der reizvollen Pedanterie eines Rousseau ist der Leitungsmast mit den vielen Isolatoren, ist das Haus jenseits der Straßenunterführung gezeichnet. Aber das Visionäre wird immer mächtiger, das Licht unheimlicher, die Farben werden subjektiver und intensiver: grelles Gelb aus schwarzen Umrissen, sattes Blau und Grün und ein Purpur, das daran erinnern mag, daß der Bach oft rot floß vom Schlachthaus her, aus dem die Schweine schrien.

«De Nachtzug rollet übere Damm,
lang – lang –»,

heißt es in einem düsteren Gedicht Sophie Haemmerli-Martis aus der Kriegszeit. Daran lassen die Dammbilder Margrit Haemmerlis denken. Wir haben es längst bemerkt: was sie beschäftigt, ist eine Erinnerung aus ihrer Kindheit: der Ausblick vom Elternhaus her stadtwärts. Einzelheiten haben sich verloren im Laufe der Jahre. Dafür wurde der symbolische Grund sichtbar. Der Durchbruch durch den Damm ist Durch-



Lilien (Ölbild)

gang für den, der ins Städtchen wollte, ist Durchgang und Durchblick in eine andere Welt – mit all dem Verheißungsvollen und Angsterregenden des Fremden. Transparenz ist schon in der frühen Zeit ein Wesenszug dieser Kunst. Auch andere Bauwerke, das Schloß, die Sägerei, Nachbargebäude – Häuser als Merkpunkte der Erinnerung – haben unter Margrit Haemmerlis Hand ein eigenartiges, bald humorvolles, bald ein wenig unheimliches Leben erhalten.

Nach dem Krieg wird die expressive Farbigkeit gemildert, und andere Motive treten in den Vordergrund. Im Atelier von Professor Löw in Basel, dem ersten Lehrer der jungen Kunststudentin, hatte es geheißen: nur keine Blumen! – Und gerade die Blumen beginnen Margrit Haemmerli nun zu beschäftigen und werden zur Mitte ihres Schaffens. Aber wenn wir Buntheit und festliche Sträuße erwarten, sehen wir uns getäuscht. Gerade nicht das Vordergründige, das Konventionelle (vor dem Löw gewarnt haben mag) fesselt die Aufmerksamkeit der Künstlerin. Die starke Eigenart ihrer Persönlichkeit geht abermals neue Wege. Auch hier – können wir sagen – setzt ein Prozeß der Verinnerlichung ein: vom ersten Blatt, das nach Natur entsteht, aber spontan und unreflektiert ahnend schon viel erfaßt vom Wesen der Pflanze, dem der Stift der Künstlerin dann in unzähligen Zeichnungen mühsam nachzuspüren versucht, bis es erinnert ist und nun «auswendig» (wie sie es nennt) die subtilsten Blätter entstehen. Sie sind von einer scheinbar schwerelosen Klarheit, die Rationales und nicht mit dem Verstand Erfassbares auf eigene Weise vereint. Die einzig in blaßblauem Aquarell umrissenen Lilien wirken durchsichtig: sie gewähren Durchblick durch die unwesentliche Oberfläche ins Innere, in die Rhythmik der Pflanze, in ihre geometrischen Grundstrukturen. Darum wirken die Rippen fünf-fingriger Kastanienblätter wie ein Strahlenbündel oder wie die Spitze eines Kristalls. Diesem innern Prinzip möglichst nahe zu kommen, scheint das Ziel der Zyklen zu sein, die wir in dieser Ausstellung eine kurze Strecke mitverfolgen können: Seerosen vor allem, Iris, Türkenbund.

Die Farben scheinen dabei von minderer Bedeutung. Margrit Haemmerli «malt» häufig mit dem Kohlestift, der in ihrer Hand eine ungewöhnliche Geschmeidigkeit erhält. Die dezidierte Linie liegt ihm so gut wie das skizzenhaft tastende Strichbündel oder die kompakte Fläche vom lichten Grau bis zum Schwarz. Wo die Malerin aber Farben braucht, geschieht es mit einer Zurückhaltung, die kein Von-Ungefähr zuläßt: zart, aber entschieden. Und wieder geht es weniger um die real gegebene Farbigkeit als um Transparenz. Wenn zwischen Kreidestrichen in dunklem Blau ein Raum ausgespart ist, durch den es lichtblau, rot oder gelbgrün leuchtet, haben wir den Eindruck, einen Blick ins Innere getan zu haben.

Ein Wort noch zu den Landschaften. Margrit Haemmerli ist viel gereist, in den letzten Jahren war sie mehrmals in Südfrankreich. Immer noch entstehen Skizzen im Freien. Die Kohlezeichnungen aber, die wir hier zu sehen bekommen, haben nicht Bedeutung als diese oder jene zu benennende Gegend. Wie bei den Blumen ist das Individuelle der Einzelpersone reduziert, oder eben: durchsichtig geworden, so daß die rhythmische Struktur eines Hügelzuges, eines Pinienwaldes sichtbar wird. Und wie bei den Pflanzen erweist sich hier das Kristalline als das Gesetz, das dem lebendigen Einzelnen zugrunde liegt. – Von den Zeichnungen ihrer letzten Frankreichreise in diesem Herbst zeigt Margrit Haemmerli allerdings noch keine; sie müssen zuerst – in ständiger Arbeit, in Verwerfen und Neuansetzen im Atelier – Erinnerung werden.

Die Reisen lassen zugleich Distanz gewinnen von der alltäglichen Gegenwart, so daß auch der Blick aus dem Atelierfenster mit einemmal das Innere der Außenwelt erkennen läßt. «I ha mi juscht mit eme Holderebusch ploget» – so begrüßte uns Margrit Haemmerli mit ihrem Lenzburger Dialekt, den man hierherum kaum mehr so unverfälscht hören kann, und mit der leisen Selbstironie, die ebenfalls zu ihr gehört.

Ich habe nur andeuten können, was der Besucher selbst erfahren muß: daß wir hier eine Ausstellung von seltener Geschlossenheit vor uns haben, daß wir einer zwar wenig spektakulären, einer unaufdringlichen, aber darum nicht minder großen, über das Lokale weit hinausweisenden, im wahren Sinne vornehmen Kunst begegnen dürfen.

Uli Däster

Max Frühauf

14. Februar bis 7. März 1971

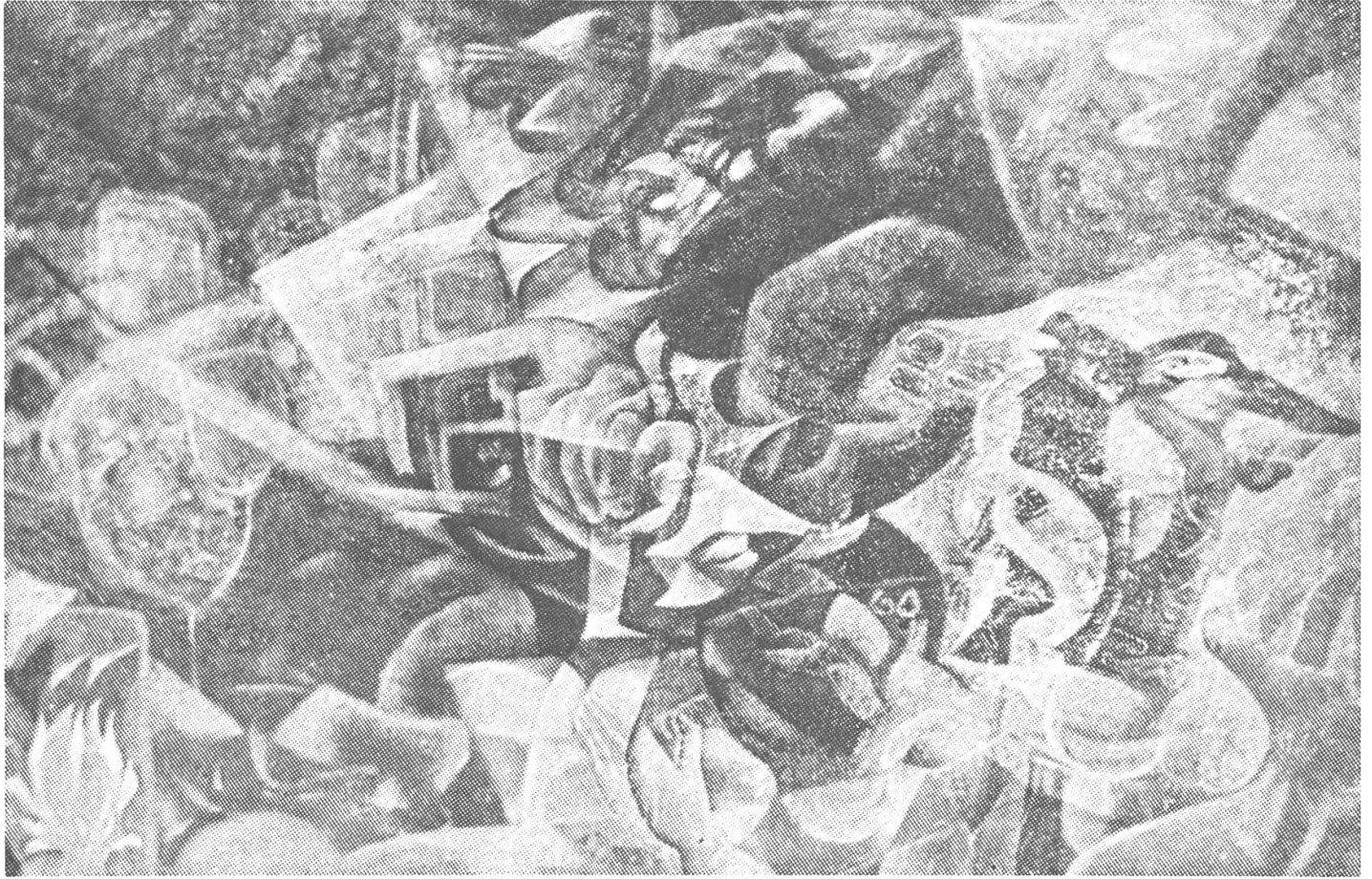
Max Frühauf ist Lenzburger Bürger – aber der schriftliche Eintrag auf den diesbezüglichen Dokumenten ist auch das einzige, was ihn mit unserer Stadt verbindet. Das zufällige Faktum soll uns daher nicht als Begründung einer Ausstellung dienen, die ihre Berechtigung durchaus in sich selbst trägt. Frühauf ist 1928 in Zürich geboren und in Aarau aufgewachsen, wo er bei der Firma Trüb eine Lithographenlehre abschloß. Heute wirkt er als Zeichenlehrer an der Zürcher Kunstgewerbeschule und wohnt in Dübendorf. Ein Jahr lang hatte er die Schule, an der er nun lehrt, als Schüler besucht. Im übrigen ist er Autodidakt; und auch die Studienreisen nach Holland, Frankreich und Italien konnten nicht mehr sein als Etappen auf dem Weg zu sich selbst, den Frühauf recht selbständig gegangen ist. Bildhauerische Tätigkeit stand am Anfang und Malerei figürlicher Art, zum Teil mit sozialkritischer Thematik. Erst später, gegen das Ende der fünfziger Jahre, kam es zu dem, was wir hier vor uns haben.

Man wundert sich zunächst, solchen Bildern an diesem Ort zu begegnen. Die üppigen, auf den ersten Blick oft chaotisch anmutenden Formen des Surrealismus stehen allerdings in einem deutlichen Kontrast zu der von strenger Rechtwinkligkeit bestimmten klassizistischen Burg-
halde. Und doch empfinden wir diesen Kontrast keineswegs als störend. Vielmehr erscheinen die Bilder gerade in diesem Rahmen nur um so deutlicher als Durchblicke aus der Welt der klar geordneten Wirklichkeit in hintergründige Bereiche des Irrationalen, in eine Innenwelt, die der menschliche Verstand kaum notdürftig erhellt hat. Diese Charakterisierung scheint mir auf Frühaufs Malerei überhaupt zuzutreffen.

«Ausblick», «Durchblick» lauten zwei Bildtitel, und das Motiv des Fensters ist mehrmals wiederaufgenommen. Fenster im weiteren Sinne sind diese Bilder alle. Sie machen sichtbar, was wir mit den vom Verstand auf Realität hin kontrollierten Augen nicht wahrnehmen. Eher könnten wir uns an die in ständig fließender Wandlung begriffenen Farbformen erinnert fühlen, die wir bei geschlossenen Augen «sehen». Oder wir denken an phantastische Unterwasserlandschaften, in denen unbekannte und darum unheimliche Wesen hausen, durchsichtig und schwebend, als sei die Schwerkraft aufgehoben. Seltsam Unwirkliches begegnet uns, Reminiszenzen des Alltäglichen in verfremdender Umgebung, einmal verschwommen, dann überdeutlich. Je mehr wir uns in die reichsten dieser Bilder vertiefen, um so mehr erkennen wir: Nicht selten entpuppen sich scheinbar unmotiviert Linien und Farbbänderungen als Gesichtsprofil, vom Bildrand angeschnitten, wie wenn der in diese Welt Blickende mitgemalt wäre. All dies hat doch die Wahrheit des Märchenhaften und Mythischen, des Traumes. Darf man das, was nur die Träume zeigen können, unwirklich nennen?

«Wann wird der Mensch endlich aufhören, den Reichtum seiner Träume gering zu achten?» ruft André Breton in seinem surrealistischen Manifest 1924 aus; und Surrealismus – nicht Unwirklichkeit also, sondern Überwirklichkeit, höhere Realität – heißt seither diese Art Malerei, die es immer schon gegeben hat, wo der Künstler das Intuitive, Irrationale, Unbewußte, Romantische (oder wie man es nennen will) überhandnehmen ließ.

Seine Malerei, so sagt Frühauf, wolle «nicht impressive Vorstellungen wecken, sondern Urstimmungen (also zurückliegende Zeiten) hervorrufen und erinnern». Daß diese Stimmungen, daß diese Vergangenheit sehr subjektiv ist, versteht sich. Kann einem also nur eine tiefenpsychologische Deutung Zugang zu diesen Bildern verschaffen? Ein auf diesem Gebiet geschulter Engländer soll nach der Besichtigung einer Reihe von Bildern Frühaufs geäußert haben, er kenne jetzt den Künstler besser als dieser sich selbst. Ich halte mich nicht für kompetent zu einer derartigen Deutung; sie schiene mir auch indiskret zu sein und überdies



Abschied

das Wesentliche dieser Kunst doch nicht ganz zu erfassen. Denn der Traum allein, Ausgangsmaterial der psychologischen Interpretation, ist noch kein Kunstwerk. Dazwischen schaltet sich der Künstler, der das intuitiv Geschaute nun eben doch bewußt gestaltet, für den Überlegungen zu Flächenaufteilung, Farbgebung und Rhythmus eine Rolle spielen und der entscheidet, wann das Werk als abgeschlossen zu gelten habe.

Das scheinbar Amorphe, Chaotische erweist sich in den bedeutenden Bildern Frühaufs als durchdacht und gebaut, Farb- und Helligkeitswerte sind abgewogen von einem absichtsvoll eingesetzten Geschmack. Als Beispiel diene das Bild «Schlafende Nymphe». Um die im dunkeln Braunrot nicht deutlich auszumachende, liegende Gestalt züngeln flammenartig große Blätter. Sie vereinigen sich im Bildganzen zu einer Dreiecksform, wie wir sie von klassischen Werken der Renaissancemalerei her kennen. Der blaugrüne Hintergrund wird nach oben immer lichter; und irgendwo in dieser weißgelben Helle finden wir in zarten Umrissen eine durchsichtige Figur – vielleicht der von aller Materie befreite Traum der Nymphe?

Diesem Aufhellen im oberen Bildteil begegnen wir öfters. Ein (nicht ausgestelltes) Bild Frühaufs trägt den Titel «Urtiere streben nach Licht». Wir können das symbolisch verstehen: Das Dunkel des Unbewußten drängt, um sichtbar zu werden, ins Bild wie an ein erhellendes Fenster – erhellend für jenes Dunkel sowohl wie für uns, die Betrachter.

Die Farbübergänge dieses Spiels von Licht und Dunkel sind äußerst subtil. Die dünn aufgetragenen zurückhaltenden Farben lassen die darunterliegenden Farbschichten mehr oder weniger durchscheinen. Beigemischtes Weiß trägt zur pastellartigen Wirkung bei; erst der Blick aus der Nähe zeigt uns die oft unerwartet körnige oder pastose Struktur des Farbgrundes. So sind diese Bilder auch farblich meist lebendig bewegt, obwohl Frühauf Buntheit eher meidet und lieber mit verschiedenen Nuancen derselben Farbe arbeitet. Er selbst meint dazu: «Jedes meiner Bilder hat einen bestimmten Farbklang – wie in der Musik die Tonarten.»

Dieser Vergleich ist nicht zufällig. Was wir als verblaßte Metaphern kaum noch im ursprünglichen Sinn verstehen, wenn wir von Farbtönen und Farbklangen sprechen, das gilt für Frühauf wörtlich. Der Musik schreibt er die meisten Anregungen zu. Die mit dem Verstand kaum zu deutende Erscheinung der Synästhesie – daß wir nämlich einen Klang, eine rhythmische Tonfolge als Farbe oder Formenbewegung empfinden können – gehört ebenfalls zu dem seelischen Bereich, in den uns diese Malerei einen Einblick gewährt. Frühauf macht Gehörtes sichtbar; ein Bildtitel wie «Anmutig» könnte man geradezu als musikalische Tempo- bezeichnung deuten. Etwas vom Atmosphärischen der Musik müßte dort, wo die Umsetzung gelungen ist, für den Betrachter zu spüren sein. An uns liegt es demnach, die Bilder in uns wieder zum Klingen zu bringen.

Uli Däster

Hortensien und Efeu (1970) ►
Jonquillen vor Grün (1969) ►►

AUSSTELLUNG VON PETER MIEG IN DER GALERIE RATHAUSGASSE IN LENZBURG

(1.–23. Mai 1971)

«Ich male zu meinem Vergnügen. P. M.» Punktum. Mit diesem lapidaren Satz führt Peter Mieg alle jene kurz und bündig hinters Licht, die von einer Vernissage-Einladungskarte tiefschürfende Erkenntnisse oder Bekenntnisse zu den ausgestellten Werken erwarten. Dabei ist der Satz außerordentlich typisch für den Künstler. Denn erstens stimmt er durchaus. Wer wollte angesichts dieser vierzig Aquarelle und Gouachen bezweifeln, daß hier einem ursprünglichen Malervergnügen Genüge getan worden ist – einem sehr vitalen und zugleich einem sehr subtilen Vergnügen. Und zweitens spricht aus diesem Satz jenes Understatement, in dem Stolz und Bescheidenheit untrennbar vermischt sind. Denn «Ich male zu meinem Vergnügen» könnte mit gutem Recht auch jeder Sonntagsmaler von sich behaupten. Obschon Peter Mieg das Malen als locke-



ren Ausgleich zur anstrengenderen Tätigkeit des Komponierens bezeichnet, ist er doch nichts weniger als ein Dilettant. Das «Nebenher» mag ihm als Vorwand dienen, unbeirrt von modischen Strömungen zu malen, was und wie es ihm Freude macht (wobei das scheinbar Paradoxe eintritt, daß Miëgs «althergebrachte» Malerei durch neueste Richtungen innerhalb der Kunst zu einer ungesuchten Aktualität gelangt ist).

Mit einer gewissen Eigensinnigkeit malt Miëg fast ausschließlich Blumen und Früchte. Und doch hat der Betrachter nie den Eindruck von Eintönigkeit oder Wiederholung – weder von einer Ausstellung zur andern noch innerhalb der Ausstellung selbst. Er spürt vielmehr, daß er immer wieder vor einem neuen Strauß oder Bukett steht, vor einer neu beladenen Früchteschale; und er ahnt, daß hier der Höhepunkt von Blüte und Reife, die Schönheit für einen Tag in der ihr entsprechenden flüchtigen, aber intensiven Malerei mit Wasserfarben festgehalten ist. Ausschnitte aus einem Blumentagebuch sozusagen, wie denn wohl etwa auf einem Blatt das «PM» fehlen kann, aber nie das genaue Datum. Es sind nicht «ein weiteres Mal Osterglocken», sondern es sind die «Jonquillen vom 21. IV. 69», die aus dem elegant geschwungenen, weißbauchigen Henkelkrug ragen, das Blatt bis zum Rand füllen und sich mit ihrem prachtvollen Gelb vom Grün des Hintergrundes abheben. Und so, in gebannter Frische, leuchten lebhafter oder verhaltener das Orange-Rot von Gladiolen und das Lachsrosa von Dahlien, Nelkenweiß und zartes Gelb der Mimosen oder glänzen dunkelblaue Trauben und gelbe Pflaumen, Mandarinen und rote Hagebutten. Neben Kaki-Früchten und Pfingstrosen liegt auf einem Fayenceteller eine angeschnittene Apfelwähe, und auf einem andern Blatt vereinen sich die verschiedensten Gemüsesorten zu einem Farbenfest. Denn um erlesene, aufeinander abgestimmte Farben geht es dem Maler in erster Linie, so daß der sogenannte Hintergrund kraft seiner Farbintensität durchaus in die Ebene der Gegenstände treten kann, was die teppichhaft-flächige Wirkung begünstigt.

Neben den Blumen- und Früchtestücken verschwinden fast die wenigen Landschaften. Sie sind ohnehin zurückhaltender in der Leuchtkraft der Farben. Immerhin sei die Impression aus dem Luzerner Hafen mit den sich überschneidenden weißen Dampfern im grünen Wasser hervorgehoben.

«Ankenhafen und Obst vor Glarnertuch» ist der Titel eines Bildes, ein anderes heißt «Un soufflé du midi». Das scheint mir bezeichnend dafür, daß sich der schweizerische Zug zum Realen in Miëgs Malerei paart mit französischer Sinnenfreude. Darum auch das unmittelbare Einleuchten der Beziehung zwischen dieser Kunst und der Musik französischer Komponisten, die den Vernissagebesuchern durch das Harfenspiel von Emmy Hürlimann zuteil wurde.

Uli Däster